

KNUT HAMSUNS *SULT* PÅ SCENEN

Zsófia Domsa

Sammendrag

Artikkelen tar for seg fire sceniske adaptasjoner av Knut Hamsuns Sult. Den teoretiske diskusjonen reflekterer over dramatiseringens vansker og den innfløkte fortellerteknikken i Hamsuns jeg-roman. Med utgangspunkt i moderne adaptasjonsteori som ikke lenger insisterer på foreleggets primat, blir fire ulike sceniske versjoner analysert ut fra hvordan fortellerstemmen, bymiljøet, persongalleriet og kunstnertilværelsen er oversatt fra romanens medium til dramatikk. I artikkelen kommenterer jeg de utvalgte Sult-bearbeidelsene både i sammenligning med det litterære forelegget og på adaptasjonenes egne premisser. Analysen viser at de fleste adaptasjonene har som mål å gestalte Sult-heltens indre monolog på scenen. Skrivesperren og Sult-heltens vandring i storbyen, som er så sentrale motiver i romanen, blir derimot ikke alltid vektlagt. Det overordnede formålet med artikkelen er å høyne den akademiske oppmerksomheten om de tallrike dramatiseringene av Hamsuns romaner.

Abstract

The article addresses the issue of adaptation and deals with four scenic versions of Knut Hamsun's Hunger. The theoretical discussion reflects on the difficulties of dramatization and the intricate narrative technique in Hamsun's novel. Based on modern adaptation theory that no longer insists on the premise of the original novel, four different scenic versions are analysed based on how the narrative voice, the urban environment, the people and the artist's existence have been translated from the novel's medium into drama. In the article I comment on the selected Hunger adaptations. The analysis shows that most adaptations are interested in shaping the Hunger hero's inner monologue on stage. On the other hand, the writer's block and the hero's wandering in the big city, that are such central motifs in the novel, are not always emphasized. The overall purpose of the article is to raise the academic attention on the numerous dramatizations of Hamsun's novels.

Nøkkelord

Hamsun, Sult, adaptasjon, teater

Sult-variasjoner på teateret i Norge og Ungarn

Adaptasjon av Hamsuns romaner til film utgjør et omfattende interessefelt i Hamsun-forskningen. Problemstillingene som tas opp er for eksempel overføring av det genuint litterære språket til et visuelt uttrykk, resepsjon og transkulturelle lesninger.¹ Man skulle tro at forskningen under den tenkte fellestittelen *Hamsuns romaner på scenen* var et like stort kapittel, men dette er ikke tilfelle. Fraværet av en større akademisk interesse kan kanskje føres tilbake til noen praktiske årsaker. Selv om en teaterforestilling kan være godt dokumentert med bl.a. regimanus, arkivopptak, teateranmeldelser, er teater en

¹ Se også Even Arntzen: Knut Hamsun og film (2008), Arne Lunde: Knut Hamsun on Film in Transnational Contexts (2011), Jan Erik Holst: Hamsun on the Screen (2010)

Nordlit 47, 2020 <https://doi.org/10.7557/13.5646>



© 2020 The author(s). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly credited.

forgjengelig kunstform, skapt for en samtidig mottakelse. Filmens medium er uten tvil lettere tilgjengelig for senere forskning. Ikke desto mindre vil denne undersøkelsen av sceniske adaptasjoner av *Sult* forhåpentligvis bidra med noen synspunkter til å forstå hvordan Hamsuns særegne prosalyriske univers kan gjenskapes i et annet medium.

Både filmkunstens og scenekunstens interesse for Hamsuns prosaverk viser seg i det høye tallet på adaptasjoner. Antall filmatiseringer av Hamsuns verk er omtrent 27 (Arntzen 2008, 250), antall norske dramatiseringer av Hamsuns romaner og noveller er rundt 36 (Sceneweb.no). *Sult* har vært dramatisert åtte ganger i Norge, og er dermed et av de mest spilte verkene av Hamsun.

Adaptasjonene jeg har valgt å skrive om her er produsert i Europa i løpet av omtrent 20 år. Yngve Sundvors adaptasjon er fra 1998 og ble spilt på Nationaltheatret i Oslo. Anders T. Andersens *Sult* er en teaterproduksjon av Riksteatret, og hadde premiere i januar 2020. Jon Fosses *Ylajali* ble spilt både i København, Stavanger og Paris. Stykket ble skrevet i 2009, 150 år etter Hamsuns fødsel. Den fjerde adaptasjonen i denne artikkelen ble også utført i Hamsun-året. Den ungarske samtidsforfatteren, András Forgáchs stykke med tittelen *Éhség* hadde premiere på Katona József Teater i Budapest.²

Alle disse dramatiseringene ble laget som manus for en konkret og planlagt forestilling. Adaptasjonene er foretatt enten av en sceneinstruktør, som i Sundvors og Andersens tilfelle, eller av en forfatter, altså Fosse og Forgách, som tok for seg *Sult* på oppdrag fra et teater. Ettersom stykkene ikke er utgitt på norsk eller ungarsk, har jeg basert min lesning på manusene tilsendt fra teatrene, agentene og kunstnerne³. Jeg har forsøkt å fokusere på de karakteristiske grepene i de enkelte bearbeidelsene. Mitt anliggende har vært å se på disse adaptasjonene som utvidelser av Hamsuns tekst, som berikende gjendiktninger på et annet formspråk og i en annen kulturell kontekst.

Romanens univers er vanskelig å gjenskape på scenen. Fortellingen om *Sult*-heltens vandring gjennom Kristianias gater har dessuten en så sentral plass i norsk litteraturhistorie at det nødvendigvis påvirker adaptasjonsarbeidet og mottakelsen. I artikkelen vil jeg først se på *Sult* i et generelt adaptasjonsteoretisk perspektiv, deretter analyserer jeg de valgte stykkene ut fra hvordan de håndterer og løser utfordringene knyttet til sentrale grep i prosaverkets tankegjengivelse. Spørsmålet om hvor vellykkede disse adaptasjonene er, virker umulig å unngå, men istedenfor noen kritiske vurderinger vil jeg fokusere på hvordan disse adaptasjonene er gjennomført og hvordan de kan åpne nye sider ved et så ofte lest, sitert og analysert litterært verk.

² Det er ikke bare den sistnevnte bearbeidelsen som illustrerer at Hamsuns roman har appellert til teaterkunstnere også utenfor Skandinavia. For eksempel gjorde den tyske regissøren Sebastian Hartmann en felles produksjon basert på Henrik Ibsens *Peer Gynt* og Hamsuns *Sult* i Berlin i 2018. Av plasshensyn og på grunn av den tyske bearbeidelsenes annerledes karakter har jeg imidlertid valgt å holde meg til de fire nevnte dramatiseringene. Jo Strømgrens spennende danseteater-versjon med tittelen *Sult og Utkanten* på Den norske Opera og Ballett fra 2018 ligger også utenfor dette prosjektet. I skrivende stund produseres det en ungarsk *Sult*-forestilling basert på en helt ny bearbeidelse av romanen utført av regissøren Péter István Nagy.

³ Yngve Sundvors manus fikk jeg fra Nationaltheatret 25. februar 2019. András Forgách's versjon fikk jeg per mail fra Katona József Színház i Budapest den 22. februar 2019. *Ylajali* av Jon Fosse ble tilsendt fra Colombine Teaterförlag 22. februar 2019. Anders T. Andersen har vært så vennlig å sende meg sitt manus 19. januar 2020. Jeg har fått lov til å bruke disse bearbeidelsene til forskningsformål.

Hamsuns essens på scenen – særskilte utfordringer med adaptasjon av *Sult*

Istedenfor å sette samfunnsproblemer under debatt, ville Hamsun gi plass for et nytt tema i litteraturen i 1890-årene. I sine foredrag om moderne litteratur og i programteksten *Fra det ubevisste sjeleliv* (1890) tok han til orde for at litteraturen skulle skildre «nervemenneskene, unntaksindividene, de psykologiske særtilfellene» (Andersen 2012, 292) og ville ha «flere individuelle Tilfælder i Bøgerne, og disse forsaavidt kanske mere svarende til det Sindsliv, som modne Mennesker i Nutiden lever» (Hamsun 1994, 17). *Sult* ble en praktisering av dette prosjektet ved å skildre hvordan sulten virker både nedbrytende og skjerpene på hovedfiguren. Sult-tematikken kan derfor oppfattes eksistensielt som «et bilde på en grunnleggende *mangel*-situasjon» (Rottem 2002, 43, uthevelse som i originalen).

Romanen er delt inn i fire kapitler, kalt stykker, og disse kan leses som akter i et skuespill: «hver gang sulten melder seg kan teppet gå opp for en ny akt i dramaet» (Larsen 2001, 274). Det ville vært nærliggende å anta at dramatiseringene av romanen benytter seg av denne strukturen, men vi vil se at den formelbaserte komposisjonen i liten grad er fulgt opp i de analyserte adaptasjonene.

En annen innledende betraktning i forbindelse med adaptasjonenes problemstillinger er utfordringen med å overføre romanens tankegjengivelse til et scenisk språk. Denne tankegjengivelsen ble karakterisert av Rolf Nyboe Nettum som et tilløp til *stream-of-consciousness*-teknikk med «en forteller og kommentator som betrakter bevissthetsstrømmen *utenfra*» (Nyboe Nettum 1970, 61 uthevelse som i originalen). Ifølge Ulla Musarra-Schrøder inntas denne «utenfra»-posisjonen av den erindrende jeg-fortelleren. Jeg-fortelleren i *Sult* vet vi ingenting om, men vi merker at forholdet mellom jeg-forteller og jeg figur «er præget af distancering, momentvis afbrudt af identifikation» (Musarra-Schrøder 1974, 147). I analysedelen vil jeg legge vekt på hvordan dette stadig skiftende forholdet mellom jeg-forteller og jeg-figur blir gjengitt eller sløyet i adaptasjonene. Her vil jeg innledningsvis nevne at man ifølge Musarra-Schrøder kan skille mellom ulike variasjoner av spenningsforholdet mellom subjekt og objekt, altså mellom jeg-forteller og jeg-figur i romanen, og at disse variasjonene manifesteres i indre monologer, lyriske monologer og i kortere sekvenser av bevissthetsstrøm (Musarra-Schrøder 1974, 157-158). Subjekt-objektsforholdet nyanseres av jeg-fortellerens holdning til sitt objekt, som kan vise seg i at den distanserer seg fra den, eller i at den går i ett med den, slik at avstanden mellom jeg-forteller og jeg-figur oppheves. Som vi skal se senere, tar man i dramatiseringsprosessen stilling til dette forholdet på svært ulike måter.

Sammenlignet med prosaformen har dramatikken som regel ingen fortellerstemme. Ikke desto mindre gir fortellerinstansen seg til kjenne gjennom dramaets komposisjon. Med Seymour Chatman kan vi hevde at fortellerinstansen er til stede i de dramatiserte versjonene av de litterære tekstene, til tross for at vi ikke har noen personifisert forteller som står fram og forteller historien direkte: «A theatrical play is first a narrative and only second a mimetic rather than diegetic text» (Chatman 1990, 4). Chatmans interesse er riktignok rettet mot filmatiseringer og problemstillingen med «cinematic narrator», men teorien hans kan også være relevant i analysen av dramatiseringer.

Chatman går i dialog med andre adaptasjonsteoretikere, først og fremst David Bordwell, og argumenterer for at narratologiens begrepsapparat godt kan brukes i filmsammenheng og at i kommunikasjonen mellom film og tilskuer finnes det en implisitt forfatter, «cinematic implied author» som styrer fortelleren, «cinematic narrator»

(Chatman 1990, 130). I tråd med Seymour Chatmans teori og ved hjelp av kategoriene som Ulla Musarra-Schröder redegjør i sin lesning av *Sult* som erindringsroman vil jeg se på hvordan de enkelte adaptasjonene har bearbeidet sitt forelegg, og har skapt sin lesning av Hamsuns fiksjonsunivers på scenen.

I forbindelse med filmatiseringen av *Sværmere* har Nils M. Knutsen pekt på at vanskelighetene ved å oversette Hamsuns selvobserverende fortellerposisjon til film, kommer av at den særegne stemmen «som er så tydelig til stede i romanene, blir borte i filmene. Derved forsvinner også noe av tekstenes sjarm og poesi og ironi, og derved er en viktig del av tekstenes egenart borte» (Knutsen 1998, 47). Knutsen er ikke alene om en slik vurdering av filmadaptasjonene av Hamsuns romaner (se også Arntzen 1998).

Jeg-romaner blir ofte filmatisert slik at tilskueren hører en fortellerstemme som formidler jeg-fortellerens tanker. Henning Carlsens filmatisering av *Sult* fra 1966, som regnes som en vellykket adaptasjon, anvender nettopp ingen *voice-over*-løsning. De kjente dramatiserte versjonene av *Sult* bruker heller ikke noen forteller, og de lar ikke hovedpersonens enetale dominere dramaet. Alle disse adaptasjonene har utfordret Hamsuns selvobserverende og uendelig ensomme helteskikkelse ved å plassere den i et nåværende, mellommenneskelig hendelsesforløp, som ifølge Peter Szondi definerer dramasjangeren (1972, 59).

Men hva er egentlig en adaptasjon og hvordan bør den oppfattes i vår tid når «om lag tredjeparten av alle fiksjonsfilmer mer eller mindre direkte [er] basert på en litterær prosatekst» (Lothe mfl. 2007, 2) og når de norske (og for den saks skyld også ungarske) institusjonsteatrenes repertoar er tydelig preget av klassikere og dramatiseringer av romaner eller dikt?⁴ Begrepet adaptasjon slik det brukes i adaptasjonsteorien i dag betegner tilblivelsesprosessen, «tilpasning eller overføring av et litterært verk til en annen sjanger eller et annet medium» (Lothe mfl. 2007, 2). Det kan også bety resultatet av adaptasjonsarbeidet som synes å være vellykket hvis «det originale litterære verket [er] transformert til et nytt estetisk produkt, selv om adaptasjonen beholder vesentlige kjennetegn ved det litterære forelegget» (Lothe mfl. 2007, 2).

Allerede i 1767 oppsummerte Gotthold Ephraim Lessing det viktigste man skal ha for øyet for å kunne lage en vellykket scenisk bearbeidelse av et prosaverk. Lessings følgende formaninger i *Essay I* fra *Hamburgische Dramaturgie* står fortsatt sentralt i læren om den moderne dramaturgien (Trencsényi 2015, 12), og er treffende for den utfordringen man står overfor i et scenisk arbeid med Hamsuns *Sult*.

To reshape a brief, touching story into a touching drama is not easy. It may take little effort to invent new entanglements and to expand isolated feelings into entire scenes [...] to be able to shift oneself from the perspective of narrator to the authentic position of each and every person; to avoid describing passions but instead to let them develop before the eyes of the audience and to let them grow smoothly and with such illusory continuity that the audience must sympathize, whether it wants to or not; that is what is necessary. (Lessing 2019, 37)

⁴ Det foreligger ingen omfattende forskning på dette feltet per dags dato; min betraktning er basert på en gjennomgang av 2019/2020-repertoaret på bl.a. Det Norske Teatret, Nationaltheatret, Den Nationale Scene, samt to ledende teatre i Ungarn, Katona József Színház og Nemzeti Színház. I 2014 skrev Ine Berg Therese en artikkel om dramatisering av romaner som hovedtendens i norsk teater som «en konservativ tviholding på det autonome, litterære, sluttete verket som sitt utgangspunkt» (Berg 2014).

Adaptasjonsteoretiker Linda Hutcheon legger i tillegg vekt på mottakerens medskapende rolle og sammenligner adaptasjon med lesning: «Despite being temporally second, it is both an interpretive and a creative act; it is storytelling as both rereading and rereading» (Hutcheon 2006, 111). Utover den narratologiske tilnærmingen som danner det teoretiske grunnlaget i denne analysen er også den leserorienterte vurderingen viktig å ha in mente når vi skal se på *Sult*-adaptasjonene med fokus på iscenesettelsen av jeg-fortelleren.

Yngve Sundvors adaptasjon

De to regissørene, Yngve Sundvors og Anders T. Andersens adaptasjoner, ble til med tjue års mellomrom. Til tross for den lange tiden som har gått, har Sundvors dramatisering på Nationaltheatret i 1999 og Andersens oppsetning på Riksteateret i 2020 en del sentrale trekk til felles. Begge gangene var det forestillingens instruktør som ga seg i kast med adaptasjonen og hadde en klar kunstnerisk intensjon om å skape en forestilling som ikke skulle bli «en blåkopi av boka» (Andersen 2019) og som var «like fjern som nær Hamsuns roman» (Sundvor 1999).

Yngve Sundvor setter opp en historisk ramme rundt forestillingen og lar stykket begynne som et rettsmøte hvor Den Unge spiller dommer og Den Gamle innleder forestillingen med den kjente *Sult*-opptakten: «Det var i den tid jeg gikk omkring og sultet i Kristiania». Rettssal-scenen forsvinner gradvis under Den Gamles monolog og Den Unge forvandler seg til *Sult*-helten. Den Gamle blir en kommentator som gang på gang tar til motmæle mot Den Unges utsagn og valg. Stykket slutter med at begge – etter at Den Unge har tatt hyre på skipet – ender opp i utgangsposisjonen, og Den Unge spør gjentatte ganger: «Hva har De å si til Deres forsvar?» (Sundvor 1998, 69). Rettssalsscenen som ramme fungerer som en biografisk henvisning til prosessen mot forfatteren etter den andre verdenskrig, og i en psykologisk tilnærming kan det bety det moderne individets vedvarende indre kamp.

De øvrige rollene, som pantelåneren, redaktøren, konen, vertinnen mfl., spilles henholdsvis av en mannlig og en kvinnelig skuespiller. Gjennom hele stykket foregår det en dialog mellom den yngre og den eldre stemmen, hvor Den Gamle både kommenterer og provoserer sitt yngre jeg, og gestalter på en måte Hamsuns selvironiske og lyriske stemme. Et eksempel på dette er nåtler-scenen fra romanens første stykke. (En nåtlers yrke var knyttet til den gamle skotøyindustrien, og dreide seg om søm av overlær eller reparasjon av sko.) *Sult*-helten blir i denne scenen provosert av å se en haltende gammel mann på gata. Til tross for sin vemmelse og forakt overfor krøplingen pantsetter han sin vest for å kunne gi ham almisser. Møtet med nåtleren som et urbilde i forfatterskapet er viet interesse i Hamsun-forskningen (bl.a. Kittang 1984, 312)

Rasende tar Den Unge 3 – 4 skritt og slår mannen på akselen. De ser på hverandre – stille, pause.)

MANNEN:

En skilling til melk!

DEN GAMLE:

Se så, nå står du godt i det!

DEN UNGE:

Til melk, ja. Hm. (famler i lommene) Det er smått med penger i disse tider og jeg vet ikke hvor trengende De kan være.

(...)

DEN GAMLE:

Hva skal vi pantsette i dag da? (Sundvor 1998, 4–5, mine uthevelser)

Dette ironiserende forholdet mellom Den Unge og Den Gamle ligner på distanseringen mellom jeg-fortelleren og jeg-figuren i romanen. I møtet med krøplingen er misforholdet mellom den indre monologen og den ytre konteksten entydig: Jeg-figuren er like fattig som den gamle nåtleren og han har ikke begynt å skrive noe som kunne redde ham ut av den vanskelige situasjonen. Sundvor forsterker ironien som lesere vil kjenne igjen fra romanen, ved å legge de merkede replikkene i Den Gamles munn. I sceneanvisningen beskrives nåtleren som «en slags selvoppfyllende versjon av *bøygen*» (Sundvor 1998, 4). Den intertekstuelle henvisningen til *Bøygen* i Henrik Ibsens *Peer Gynt* tyder også på instruktørens tolkning av det som har blitt kalt dobbeltgjengermotiv i *Sult* (Løvaas 2019, 9).

Spaltingen av hovedpersonen til et handlende og et tolkende, ironiserende jeg skaper fremdrift i scenene, og lager et spenn mellom fortid og nåtid. Den Unges replikker er som regel basert på romanen, mens Den Gamles kommentarer er utvidelser av Hamsuns prosa. Sko-monologen lyder slik i det litterære forelegget:

Svakhet! sa jeg hårdt til meg selv, og jeg knyttet hendene og sa svakhet. Jeg gjorde narr av meg selv for disse latterlige følelser, hadde meg tilbeste med full bevissthet; jeg talte meget strengt og forstandig, og jeg knep øynene heftig sammen, for å få tårene bort. Som om jeg aldri hadde sett mine sko før gir jeg meg til å studere deres utseende (Hamsun 2007, 24 mine uthevelser)

Sundvors gamle mann kommenterer Den Unges henrykkelse over sine sko med «Tørk tårene din dåre. Sitte her å tute [*sic!*] som en gammel kone! og det på grunn av noen latterlige følelser for din egen fot!» (Sundvor 1998, 11).

Eksemplene viser at Sundvor har gjort Den Gamle til både forteller og medspiller i stykket. Han blir dermed en overgangsskikkelse mellom det litterære og det dramatiske. Seymour Chatman poengterer forskjellen mellom den skjulte og den åpne fortelleren (Covert versus overt narrators, Chatman 1978, 196). Den Gamle blander disse fortellerinstansene for eksempel i denne korte sekvensen hvor han både opplever og kommenterer Den Unges dramatiske møte med Ylajali:

DEN GAMLE

Min ondskapsfullhet tiltok. (Den Unge følger etter damen, den Gamle skriker etter den Unge)

Du vet godt at du begår gale streker! Du er deg fullt bevisst!

Uten at jeg kunne gjøre noe ved det. Min forvirrede tilstand løp av med meg...

Hør her! Du oppfører deg som en idiot! Tosk!

Det nyttet ikke hva jeg enn sa.

(den Unge gjør grimaser bak damens rygg, går ved siden av henne, hoster rasende, gir seg til slutt, tydelig flau over seg selv)

Jeg får en underlig fornemmelse av å være langt borte, andre steder henne, jeg har halvt ubestemt følelsen av det ikke er meg som går der og dukker meg i skam over å ha vært henne til plage. (Sundvor 1998, 8)

Den indre monologen og replikkene går i ett uten at det forstyrrer leseren eller tilskueren i forståelsen av Den Gamles dobbelte rolle i scenen. Det vi er vitne til her er en overgang fra jeg-fortellerens, altså Den Gamle mannens kritisk distanserende blick på jeg-figuren, til en medfølelse med ham.

I tråd med Chatmans begrep «cinematic narrator» kan vi fastslå at Den Gamles rolle er å styre, observere og kommentere sitt yngre jeg. Dermed oppstår det en spenning mellom hans funksjon som forteller og hans rolle som handlende dramatisk figur på scenen. Nettopp på grunn av Den Gamles intense tilstedeværelse gjennom hele stykket, blir det påfallende at han så å si tier under Den Unges møter med Ylajali. Den Unge, som ellers ikke reagerer direkte på Den Gamles provokasjoner, har en hetsende sidereplikk til ham i kjærlighetsscenen: «Så vidunderlig å få snakke med en ung, levende pike istedenfor med meg selv. (Den Gamle snur seg)» (Sundvor 1998, 49).

Kunstnerproblematikken ble etter manuset å dømme ikke utfordret i Nationaltheatrets oppsetning. Forholdet mellom Den Gamle og Den Unge var forestillingens hovedtema. Scenebildet ble også underordnet dette temaet. Storbyen og hovedpersonens møter med dens persongalleri ble skildret ved hjelp av en enkel brokonstruksjon med en veikrysning i midten. I henhold til manuset ble Kristianias steder stilisert antydnet med gateskilt. To av Knut Hamsuns dikt *Med Røde Roser* (1906) og *Paa Hvælvet* (1916) ble brukt som sanginnslag, fremført av Den Gamle. Yngve Sundvor skapte denne personen som et lyrisk ekko for Den Unges kvaler, en besjeling av jeg-fortelleren i *Sult*-heltens historie.

Anders T. Andersens adaptasjon

Iscenesettelsen av de indre stemmene i hovedpersonens hode er også et sentralt mål i *Sult* i Anders T. Andersens bearbeidelse fra 2019. Andersen synes å være mindre interessert i å følge et gjennomført dialogisk konsept med en fast rollefordeling mellom den yngre og den eldre mannen. Snarere lar han de rasjonelle og irrasjonelle tankene, iakttagelsene og drømmene gli over i hverandre. Jeg-fortellerens posisjon og det distanserende blikket på jeg-figuren blir mye mindre tydelig her enn i Sundvors bearbeidelse. Når jeg-fortelleren elimineres i romanen, og jeg-figuren kommer i uttaleposisjon, finner vi lyriske monologer. Disse er som regel jeg-figurens ønskedrømmer, for eksempel Ylajali-drømmen i romanens andre stykke, som Musarra-Schröder påpeker (Musarra-Schröder 1974, 154). Disse sekvensene varer imidlertid ikke lenge i romanen, jeg-figuren har ingen stabil utsigelsesposisjon. I begynnelsen av Andersens bearbeidelse dominerer imidlertid denne lyrismen. Jeg-fortellerens stemme er delegert til alle aktørene, dermed får de både status som rollefigurer og som fortellere.

Her er det også fire skuespillere på scenen, som hos Sundvor: En ung mann som protagonist, en eldre og en yngre mann, samt en kvinne. De tre sistnevnte går inn og ut av sine roller i storbyens persongalleri eller gestalter de indre stemmene i hovedpersonens hode. Replikkene deres består ofte av en kort replikk; lengre setninger er delt opp som vers i et dikt og fordelt mellom personene slik at adaptasjonen fremstår som en «orkestrering av en tekst» (Andersen 2019). Personene i manuset er ikke kalt ved de gestaltede skikkelsenes navn, men ved skuespillernes fornavn, og det er deres replikker og deres bevegelser i rommet som røper rollene de spiller i enhver scene. Alt dette sikrer et drømmeaktig og musikalsk preg for hele adaptasjonen. Åpningssekvensen av stykket lyder slik:

PREBEN

Det var i den tid jeg gikk omkring og sultet i Kristiania, denne forunderlige by som ingen forlater før han har fått merke av den ...

JØRGEN

Du ligger våken på ditt kvistværelse og hører en klokke nedenunder deg slå seks slag;

SVERRE

det er allerede ganske lyst og folk begynner å ferdes opp og ned i trappene.

JØRGEN

Det har vært litt knapt for deg i den siste tid;

SVERRE

den ene etter den andre av dine eiendeler er bragt til pantelåneren,

PREBEN

Ja, jeg har blitt nervøs og utålsom. (Andersen 2019, 2)

Stemmene ligner på et gresk kor som observerer og kommenterer hendelsene fra en annen dimensjon. Den kvinnelige stemmen blir etterhvert med i dette koret med følgende replikk «Dagen begynner å helle, solen synker, det tar på å suse litt i trærne omkring» og et koreografert arrangement: «*Jørgen og Julia går bak Preben, hvor han faller bak i armene deres*» (Andersen, 2019, 22, uthevelse som i originalen). Hun maner også fram sinnsstemninger hos hovedpersonen: «Nå er du rolig og vel til mote. Den opphisselse du just har vært i legger seg litt etter hvert, du blir slapp og begynner å føle deg søvnig» (Andersen, 2019, 22).

Stykket er ikke delt inn i akter, og tidsforløpet er umarkert. Overgangen mellom overvinnelse av pengemangel og mangel som strukturer romanens formelfortelling blir komprimert i fire linjer i en kort replikkveksling mellom hovedpersonen og den eldre mannen:

PREBEN

Talentfullt gjort!

SVERRE

De ti kroner varer dessverre så altfor kort;

PREBEN

altså et lite mesterverk, en genistrek. Og ti kroner!

JØRGEN

Nå er det to, nesten tre døgn siden du har spist noe. (Andersen, 2019, 46)

«Da forekommer det meg at noen taler, blander seg inn i min passiar» (Hamsun 2007, 68) sier *Sult*-helten i mørket når han overnatter i en celle på rådstuen. Som en beskyttelse mot ensomheten og oppløsningen av jeget maner han fram et nytt ord, Kuboå og diskuterer dets mulige betydninger. I Andersens bearbeidelse får dette skapende momentet en stilfull løsning når alle stemmene framsier *Kuboå* i kor. Replikkenes rytme og klang blir også her som i mange andre scener, betydningsbærende. Forestillingen akkompagneres dessuten av levende musikk. Oppsetningens sentrale visuelle uttrykk er de projiserte videobildene på et lerret som skal speile hovedpersonens tanker. Den nøkterne scenografien, som består av noen møbler og høstløv, er tilpasset turneforestillingens praktiske behov. Storbyens gatebilder og konkrete steder kommer imidlertid ikke til syne i forestillingen, skuespillerne beveger seg i et tidløst og stedløst univers.

Andersens adaptasjon følger opp den dialogbaserte strukturen hele veien, men hovedvekten flyttes fra den indre dialogen til virkelige samtaler i den andre delen av forestillingen. Denne delen domineres av de to Ylajali-scenene vi kjenner igjen fra romanen. Den nevnte lyriske formen skifter også karakter etter hvert. Tre skuespillere overtar jeg-fortellerens distanserende, kommenterende rolle, som vi også så i Sundvors bearbeidelse. Det følgende sitatet et eksempel på hvordan jeg-fortellerens utsigelsesposisjon blir delegert til de tre medspillerne:

JULIA (*kommer ut og stiller seg over P som er sunket ned på gulvet*)

Du drar deg ut, syk av sult og het av skam.

PREBEN

Nei nu får det bli en ende på det!

JULIA

Det er virkelig kommet altfor langt med deg.

PREBEN

Jeg har holdt meg oppe i så mange år, stått rank i så harde stunder, og nu er jeg på én

gang sunket ned til brutalt tiggeri. Denne ene dag har forrået min hele tanke, overstenket mitt sinn med skamløshet. Jeg har stått og grått til de minste kremmere. Og hva har det nyttet? Står jeg kanskje ikke fremdeles uten en brødbit å stikke i munnen. Alt jeg har oppnådd er å få meg til å vemmes ved meg selv.

JØRGEN

Men du har jo den siste artikkel som du har hatt så meget renn for og satt så meget håp til

SVERRE

Den er jo allerede tilbakelevert av redaktøren (Andersen 2019, 68-69)

Prebens monolog i dette sitatet refererer til den ytre konteksten, hovedpersonens håpløse materielle situasjon. Jeg-fortellerens ikke distanserende holdning kommer til uttrykk i de andre personenes replikker: Julias ord beskriver tilstanden, Jørgen oppsummerer den indre konteksten, og Sverres kommentar gjelder den faktiske situasjonen. Jeg-fortelleren, personifisert av de tre skikkelsene synes å være solidarisk med jeg-figuren. Den nevnte fordelingen av funksjoner danner imidlertid ingen fast orden blant aktørene, det vil si at det ikke alltid er Julia som kommenterer Prebens tilstand, og at det ikke alltid er Sverre som kommer med de faktiske opplysningene. Det at funksjonene ikke fordeles etter et fast mønster er med på å skape stykkets lyriske grunntone. Denne orkestreringen tyder på at Andersens bearbeidelse av *Sult* ikke hadde som mål å dramatisere den ironiske distansen som Sundvors oppsetning var konsentrert om.

De tjue årene som gikk mellom Sundvors og Andersens adaptasjon er blitt et viktig kapittel i norsk teaterhistorie. Til tross for likhetstrekkene kan vi se at det i mellomtiden har skjedd en stilistisk vending fra et ekspresjonistisk scenespråk mot et lyrisk, minimalistisk uttrykk. Den viktigste hendelsen i denne perioden er nok Jon Fosses internasjonale gjennombrudd.

Fosses *Ylajali*

Jon Fosse bearbeidet *Sult* for scenen på bestilling fra Det kgl. Teater i København i 2009. Til tross for den generelle interessen for Fosses dramatikk, slo denne dramatiseringen ikke igjennom verken etter urpremieren i Danmark eller fremførelsen på Rogaland teater i 2010. Ikke desto mindre ble *Ylajali* godt mottatt og utgitt i bokform i Frankrike.⁵

Som i andre adaptasjoner han har gjort,⁶ bruker Fosse sitt særegne formspråk for å adaptere Hamsuns roman til scenen. *Ylajali* distanserer seg betydelig fra det litterære forelegget, noe som allerede kommer til uttrykk i tittelvalget. Persongalleriet reduseres til to menn og en kvinne. *Sult*-helten spilles av en yngre mann, de andre mannlige karakterene gestaltes av en eldre mann. Selv om hans rollebytter beskrives i detaljerte sceneanvisninger, kan hans funksjon til tider være uklar for dem som ikke kjenner romanens plot.

Replikkene er skåret ned til et minimum; ytringene består av avbrutte setninger og preges av en lyrisk repetisjon, slik at alt som blir sagt får en eksistensiell tyngde. Stykkets scenografi består av en enkel benk og det originale plottet er redusert til noen korte møter i gatene av en udefinert by, slik det antydes av hovedpersonen: «Og eg går og går/ rundt i gatene» (Fosse 2009, 5; 19; 41; 42; 45 mm.). Til tross for at handlingen spenner seg over lengre tid er det alltid høst i stykket; denne meningsladde årstiden varer evig og tyder på hovedpersonens eksistensielle forfall. Tidsforløpet markeres ellers ikke med scenskift, bare antydes i teksten: «i fleire veker/ har eg no gått/ i den same skjorta» (Fosse 2009, 68–69). Sceneanvisningene tar forholdsvis stor plass, og er innflettet i hovedpersonens selvreflekterende monologer. I tankegjengivelse opprettholdes den dramatiske spenningen blant annet ved en konstant veksling mellom fortid og nåtid, mellom fortelling og handling.

Men kvifor skulle eg leve vidare
Kvifor kunne ikkje berre
det uunngåelege skje
no
med det same
like godt no
som seinare
ganske kort pause
men teppet
ganske kort pause
ja
ganske kort pause
teppet
ja
ganske kort pause
og igjen rørte livet seg
i meg
Den unge mannen går vidare

⁵ Jorunn Hareide har gitt en utførlig analyse av både dramatiseringen og kritikerresponsen i sin artikkel med tittelen *Hamsun eller Fosse?* (Hareide 2014)

⁶ En fullstendig liste over Fosses dramatiseringer og teaterstykker er tilgjengelig på Colombine Teaterforlagets hjemmeside: <https://www.colombine.se/forfattaren/jon-fosse/> Lest: 30. januar. 2020

For teppet
Teppet
det kunne eg jo gå til Onkel med
eg skal gå til min kjære pantelånar
med teppet
Kort pause
Og eg gjekk
det fortaste eg kunne
til Onkel (Fosse 2009, 42)

I Fosses bearbeidelse elimineres jeg-fortelleren til fordel for jeg-figuren. Når denne distansen oppheves i romanen, får jeg-figuren midlertidig selvstendig subjekt-status, og dette kommer til uttrykk i bevissthetsstrøm eller i lyriske monologer (jf. Musarra-Schrøder 1974, 156). I *Ylajali* ser vi i slike avsnitt en annen form for tankegjengivelse enn i romanen. Denne formen, altså den ikke distanserende indre monologen gjør også at Fosses adaptasjon av *Sult* er grunnleggende forskjellig i sammenligning med regissørenes bearbeidelser. Det som i tillegg gjør at *Ylajali* oppfattes som løsere knyttet til det litterære forelegget enn de andre nevnte adaptasjonene kan med et begrep av Roland Barthes kalles for endring av *kjernefunksjoner*.

«En kjernefunksjon er et punkt i fortellingen der handlingen klart åpner for alternativer. Det valget som blir truffet får betydning for utviklingen videre» (Engelstad 2007, 74). Fosses *Ylajali* avviker fra originalen på noen vesentlige kjernepunkter, som fører til at stykket kanskje ikke uten videre kan kalles en adaptasjon. I *Ylajali* mangler for eksempel romanens berømte Kristiania-ramme. Et annet eksempel på et mindre brudd på romanens logikk er *Kuboå*-momentet. Ettersom det ikke er sceneskift i Fosses stykke, ligger ikke hovedpersonen i cellemørket, men på parkbenken, når han får ideen om det nye ordet. Den klaustrofobiske opplevelsen som romanens jeg-helt bekjemper ved skapelsen av *Kuboå*, er ikke drivkraften av den kreative prosessen for protagonisten. Det som får ham til å tenke på *Kuboå*, er følelsen av sult og kulde, men ikke av å være innesperret.

Sammenlignet med romanen ser vi imidlertid en betydelig større endring i jeg-fortellerens forhold til *Ylajali* og til skrivingen. Fosse fremstiller den sultende helten nemlig i et større eksistensielt perspektiv. Med sin avvikende og irrasjonelle karakter er han lite levedyktig; han opplever dessuten sitt forfall som om «Gud (hadde) sett seg føre/å øydeleggje meg» (Fosse 2009, 11). I tråd med dette sløyfes hovedpersonens kamp mot sin skrivesperre, isteden kommer hans uforløste erotiske forhold til *Ylajali* i fokus. Kvinnens samfunnsposisjon er tvetydig også hos Hamsun, men i Fosses versjon settes hennes anstendighet i noe tvilsomt lys blant annet ved at hun oppfører seg utfordrende overfor begge mennene. Hun gjør motstand når den unge mannen presser henne ned på benken, men sier at han heller kan kysse brystene hennes (Fosse 2009, 85). Han føler seg avvist av henne. I sluttscenen, når han ser den gamle mannen kysse brystene til kvinnen, går han bare ut av scenerommet uten å si noe. Denne åpne slutten viser også at Fosse var interessert i å skrive enn mye mørkere fortelling som handlet om noe «langt breiare» (Fosse sitert av Hareide 2014, 185) enn en kunstners forfall.

Det ungarske bylandskapet

Den ungarske samtidsforfatteren og dramaturgen András Forgách baserte sin bearbeidelse i 2009 på en litt eldre, men vellykket oversettelse av romanen fra 1965

(Hamsun 1965). Han var ikke interessert i å gi menneskelig figur til fortellerstemmen for å projisere hovedpersonens indre monologer. Forgáchs interesse var rettet mot persongalleriet og de tragikomiske, burleske scenene i *Sult*. Romanens storbymiljø fikk i hans bearbeidelse også et Kafka-preg. Den anonyme *Sult*-helt ble i den ungarske teaterversjonen kalt Knut Pedersen etter Hamsuns fornavn og opprinnelige etternavn. I form av sidereplikker, rettet mot salen, kommenterte han sin elendige situasjon og gjorde på en sorgmunter måte narr av seg selv.

KNUT *setter seg på benken og tar fram et krumt bakverk fra lommen*
Ferskt horn!
forsiktig tar en bit, med tårer i øynene
Himmelsk horn.
spiser opp hele hornet, er på gråten
Kjære, gode horn! Jeg drepte deg for at jeg skal få leve. Du kostet meg en vest.
En vest for et horn. Sånn er det.
Skal til å skrive, legger teppet på beina, for det er kaldt
Vi skal begynne med hornet. Hornet... Hornet i butikkvinduet hadde ventet i flere dager ... Kåseri om et horn... Hornkåseri...
reiser seg, folder hendene på ryggen, begynner å gå alvorlig opp og ned foran benken. Fuglekvitring.
Jeg kan ikke filosofere når jeg er mett.
tenker etter
Dyrehagedyrenes tristhet eller hornet i butikken vinduet ...
setter seg, tar fram et stykke papir, skal til å stikke fingeren i vestelommen
Hvor er min vest? For en idiot. Blyanten er i vesten. Hva skal jeg skrive? Med blodet mitt?

Jeg-figurens språkbruk og adferd samsvarer ikke med hans litterære talenter og sosiale status. Dette misforholdet mellom tekst og kontekst vektlegges mest i Forgáchs adaptasjon. Romanens jeg-figur tilsvarer stykkets Knut Pedersen. Han fører ordet med sine språklige overdrivelser, mens jeg-fortellerens distanserende ironi som man kan kjenne igjen fra romanen, kjennetegner hele stykket. Den tragikomiske skildringen av hovedpersonens eksistensielle situasjon preget av fremmedfølelse, skrivenød og matmangel vekker medfølelse. De utfyllende elementene i denne adaptasjonen som vi med Chatmans begrep kan kalle satellitter (Chatman 1978, 53) skaper en forståelse for hvorfor jeg-figuren reagerer på omverdenen som han gjør. I dette litterære universet, som har mange likhetstrekk med Kafkas, velger jeg-figuren en gjennomført virkelighetsflukt og nekter å være en av mange. Sammenlignet med de andre adaptasjonene anvendes ikke romanens lyriske monologer eller bevissthetsstrøm til tankegjengivelse her, kun den distanserende subjekt-objekt relasjonen opprettholdes. Dette skaper i denne versjonen en forståelse for hovedpersonens selvbedrag.

Adaptasjonens egentlige hovedtema er derfor åndselitens tragikomiske og evige kamp mot å være invadert av en uvitende og vegeterende menneskemengde. Kampen er både heroisk, latterlig og dødsdømt, likevel skildres den intelligente, klossete *Sult*-helten med empati og humor. Det er mye større liv på scenen i den ungarske versjonen, enn i de norske dramatiseringene. Her følger de korte scenene hverandre i raskt tempo med elleve skuespillere som går inn og ut av over tjue biroller. Plottet følger romanens historie stort

sett kronologisk, og fremhever det burleske og komiske ved jeg-personens møte med byens folk, nåtleren, pantelåneren, Happolati-mannen mfl.

Enkelte scener blir utvidet og videreskrevet i tråd med Forgáchs fascinasjon for Hamsuns fargerike og absurde univers. Et typisk eksempel på denne utvidelsen er scenen med en innpåsletten gatejente, hvor hovedpersonen velger å utgi seg for å være prest for å slippe videre kontakt med kvinnen som vekker hans avsky (Forgách 2009, 51). I butikkscenen hvor hans mål er å få pakket inn det slitte sengeteppeet gjør han først narr av betjenten. Denne scenen har ikke noe forelegg i originalen.

KNUT Om forlatelse.

BETJENT Hva ønsker De?

KNUT Forrige gang så jeg en vakker liten elfenbenkasse i butikkvinduet med en grønn jaspis i midten. Den hadde en liten fjærskuff, men nå kan jeg ikke se den. Har De den ennå? [...]

BETJENT Jeg husker ikke. Var det i butikkvinduet?

KNUT Husker De ikke den lille elfenbenkassen med en grønn jaspis i midten? Den kostet 200 kroner. Forrige gang hadde jeg bare 150.

BETJENT Vent litt, jeg skal høre med sjefen.

KNUT Ja, gjør det. Det ville være beklagelig hvis noen hadde kjøpt den. [...]

BETJENT *kommer tilbake*

Det er ingen spor etter at vi har solgt en elfenbenkasse med en grønn jaspis.

KNUT Da har De den kanskje ennå?

BETJENT Det er heller ingen spor etter at vi har den nå.

KNUT La meg få snakke med butikksjefen!

BETJENT Han er opptatt.

KNUT Så synd. Vet De hva? I mellomtiden kan De pakke inn dette teppet for meg. (Forgách 2009, 14–15, min oversettelse, uthevelse som i originalen)

Den kreative kunstnerskikkelsen tar fram notatheftet sitt også under kjærlighetsmøtet med Ylajali. Denne klisjeaktige, men morsomme nyansen peker også på at Forgách var opptatt av å tegne en forfatterskikkelse som bobler over av skriveideer, men får aldri arbeidsro i storbykaoset. Verken Ylajali eller bipersonene er ondskapsfulle mot ham, likevel holder den overfølsomme kunstneren ikke ut i dette avstumpede miljøet. Han roper høyt at han «kommer til å dø stående» (Forgách 2009, 91). Den oppgitte forfatteren tar til slutt ikke hyre på et skip som i romanen. Stykket avsluttes med at han brått forsvinner fra scenen. Han går opp i røyk, og bare hans hatt og sko blir liggende igjen på kjøkkenet hos madammen. De andre som er vitner til dette, står forundret en kort stund, men så går de tilbake til kortspillet, drikkingen og det følelsesfattige livet sitt, som om det ikke hadde skjedd noe.

Konklusjon

I artikkelen har jeg sett på fire ulike dramatiseringer av Hamsuns *Sult*. Hovedinteressen min var å peke på sentrale grep ved adaptasjonene som ble anvendt for å gi en scenisk form til Hamsuns jeg-forteller og til å overføre romanens ulike former for tankegjengivelse til scenisk tekst.

I Yngve Sundvors adaptasjon er fortellerinstansen personifisert i Den Gamle mannen. Dette grepet resulterer ikke i en *voice over*-løsning, men skaper noe som med Chatmans

begrep kan kalles for filter (Chatman 1990, 154). Det tydelige distanserte forholdet mellom skuespilleren som gestalter det erindrende jeget og den som spiller det handlende jeget gjør at denne dramatiseringen står på mange måter nærmest det litterære forelegget. Anders T. Andersens gjendiktning er ikke interessert i å bygge opp et lignende logisk skille mellom en rollefigur som spiller *Sult*-helten, og en tenkt skikkelse som forbindes med jeg-fortelleren. Istedenfor overdras jeg-fortellerens stemme og autoritet til tre forskjellige skuespillere. Replikkene deres flettes sammen med hovedpersonens indre monologer som gjør at hele stykket får et lyrisk preg.

En adskillig friere bearbeidelse kunne vi se hos Fosse. Hans drama er heller en allusjon til *Sult* enn en adaptasjon. Fosse forholder seg ikke til romanens kjernefunksjoner på handlingsplanet, og eliminerer den erindrende jeg-fortelleren. Jeg-figures monologer og korte reminisenser av romanens situasjoner minner om Hamsuns fiksjonsunivers, mens tittelfiguren, Ylajali blir en mørk, nesten ondskapsfull figur som forårsaker jeg-fortellerens undergang. I motsetning til Fosses passive jeg-figur skaper Forgách en meget aktiv Hamsun-helt. Han går ikke under på grunn av en indre tilintetgjørende prosess, men forsvinner i mylderet. Dette skjer når jeg-figuren ikke lenger klarer å motstå presset fra den ytre materielle konteksten, og går tom for fysiske og intellektuelle krefter for å makte å opprettholde den aristokratiske rollen som han beskytter seg med. I den ungarske adaptasjonen blir den ironiske distansen mellom den ytre og den indre sannhet stykkets dramaturgiske dynamo.

Som vi har sett bygger disse fire adaptasjonene på fire ganske forskjellige lesninger av romanen. De ulike variantene tyder på verkets dramatiske potensial. Dette motsies ikke av at den 32 år gamle Knut Hamsun på sin foredragsturne tok et oppgjør med Ibsens generasjon og erklærte hele dramasjangeren for død (Figueiredo 2014, 17). Riktignok, skrev han også for teateret senere i sitt forfatterskap, men som adaptasjonene av *Sult* også beviser, er det hans romaner som er mest interessante for dagens scenekunstnere.

Teater er avhengig av gode historier og *Sult* er blant de beste historiene som er blitt skrevet i den moderne litteraturen. Romanen kommer nok alltid til å inspirere nye adaptasjoner i framtiden også, og jeg håper at min presentasjon av de foreliggende versjonene kan bidra til å øke den akademiske interessen for dramatiseringer av Hamsuns roman.

Bibliografi

- Andersen, Per Thomas. 2012. Norsk litteraturhistorie. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, Anders T. 2019. *Sult* av Knut Hamsun. Oslo: Riksteatret. upublisert.
- Andersen, Trine. 2019. Sults vei til teaterscenen. Lest 12. januar 2020. <https://www.riksteatret.no/nyheter/sults-vei-til-teaterscenen/>
- Arntzen, Even. 1998. «Bentein Baardsons 'optiske falskneri'». I Film, religion, kjærlighet. 8 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy redigert av Nils M. Knutsen. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, s. 29–46.
- Arntzen, Even. 2008. «Knut Hamsun og film». I Hamsun i Tromsø IV. Rapport fra den 4. internasjonale Hamsun-konferanse, 2007 redigert av Linda H. Nesby og Henning H. Wærp. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 247–262.
- Berg, Ine Therese. 2014. «Teater mellom to permer». Morgenbladet. 14-20. februar. Lest 30. januar 2020. <https://inetberg.com/2014/03/22/teater-mellom-to-permer/>

- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaka, London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaka, London: Cornell University Press.
- Engelstad, Arne. 2007. *Fra bok til film: om adaptasjoner av litterære tekster*. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Figueiredo, Ivo de. 2014. *Ord & kjøtt, Norsk scenedramatikk 1890-2000*. Oslo: Cappelen Damm.
- Forgách, András. 2009. *Éhség: Knut Hamsun regénye nyomán*. Budapest: Katona József Színház. upublisert.
- Fosse, Jon. 2009. *Ylajali, etter Knut Hamsuns roman Sult*. Stockholm: Colombine teaterförlag.
- Hamsun, Knut. 1994. *Fra det ubevidste Sjæleliv. Artikler om litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, Knut. 2007. *Sult*. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, Knut. 1965. *Éhség* oversatt av Henrik Hajdú. Budapest: Európa.
- Hareide, Jorunn. 2014. «Hamsun eller Fosse? Jon Fosses Ylajali (2009) i Norden og i Frankrike» i *Kulturmøter i nordisk samtidslitteratur. Festskrift til Per Thomas Andersen redigert av Ståle Dingstad, Thorstein Norheim, Ellen Rees*. Oslo: Novus, 179–196.
- Holst, Jan Erik. 2010. «Hamsun on the Screen». *Studia Universitatis Babes-Bolyai – Philologia*, 55/2010, (2) 13–16.
- Kittang, Atle. 1984. *Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*. Oslo: Gyldendal.
- Lessing, Gothold Ephraim. 2019. “Essay 1”. I *The Hamburg Dramaturgy by G. E. Lessing. A New and Complete Annotated English Translation* oversatt av Wendy Arons og Sara Figal, redigert av Natalya Baldyga. London, New York: Routledge, 37–40.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Løvaas, Kari. 2019. «Forhandlinger om verdighet i Hamsuns Sult». *Norsk Litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 01/2019 (22) 7-31.
<https://doi.org/10.18261/issn.1504-288X-2019-01-02>
- Knutsen, Nils M. 1998. «Fra Sværmere til 'Telegrafisten'» I *Film, religion, kjærlighet. 8 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy redigert av Nils M. Knutsen*. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, s. 47–60.
- Larsen, Lars Frode. 2001. *Radikaleren. Hamsun ved gjennombruddet, 1888-1891*. Oslo: Schibsted.
- Lunde, Arne. 2011. «Knut Hamsun on Film in Transnational Contexts,» i *Knut Hamsun: Transgression and Worlding* redigert av Ståle Dingstad, Ylva Frøjd, Elisabeth Oxfeldt og Ellen Rees. Trondheim: Tapir Academic Press, 265–277.
- Musarra-Schröder, Ulla. 1974. «Tankegengivelsen i «Sult», et bidrag til jeg fortællingens teori». *Edda* 74/1974, (3) 145-159.
- Nettun, Rolf Nyboe. 1970. *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890–1912*. Oslo: Gyldendal.
- Rottem, Øystein. 2002. *Hamsun og fantasiens triumf*. Oslo: Gyldendal.
- Sceneweb, Norges nasjonale database for arkivering av materiale om all norsk

profesjonell scenekunst. Lest 10. juni 2020.

https://sceneweb.no/nb/artist/4240/Knut_Hamsun-1859-8-4

Szondi, Peter. 1972. *Det moderna dramatets teori 1850–1950*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Sundvor, Yngve. 1998. *Sult: etter en roman av Knut Hamsun*. Oslo: Nationaltheatret, upublisert.

Sundvor, Yngve. 1999. «Hjerne mot hjerte» i *Sult: etter en roman av Knut Hamsun* dramatisert av Yngve Sundvor redigert av Torunn Liven. Oslo: Nationaltheatret, 4.

Trencsényi, Katalin. 2015. *Dramaturgy in the Making. A User's Guide for Theatre Practitioners*. London: Bloomsbury.

<https://doi.org/10.5040/9781408166475>

Forfatterbiografi

Zsófia Domsa, doktorgrad i litteraturvitenskap, amanuensis i nordisk litteraturvitenskap ved Eötvös Loránd Universitet i Budapest, Institutt for skandinaviske språk og litteraturer.

«Og det er ikkje vits i å seie noko» – om Jon Fosses *Eg er vinden*

Studia Scandinavica (1230-6053 2657-6740): 22 2 pp 102-115 (2018)

«Ser De da ikke at man svindler Dem?» : En nærlesning av Knut Hamsuns novelle *Hemmelig ve*. *Skandinavisztikai Füzetek* (0236-6010): 2016 10 pp 53-64 (2016)

postadresse: Budapest 1023 Vérhalom u. 14-16 G/20 Ungarn

Kontakt: domsa.zsofia@btk.elte.hu